

Sonja Wegner

Das Theater und die Emigranten: Montevideo, Die Komödie und das Teatro Universal

Im Frühjahr 2016 erschien im Wiener Milena Verlag die Neuauflage eines Buches¹, das erstmals 1945 in dem argentinischen Verlag Editorial Cosmopolita veröffentlicht worden war: *Das Leben beginnt noch einmal. Schicksale der Emigration*, so der programmatische Titel des Buches von Fred Heller. Die kleinen Geschichten aus dem Alltag der Emigranten blicken humorvoll und nachsichtig auf die Situation der Flüchtlinge. Die Neuauflage in Wien ist eine späte Würdigung eines Exilanten, der nicht zu den großen, weltbekannten Künstlern gehörte, der sich jedoch im kulturellen Leben seiner Heimatstadt Wien vor dem Zweiten Weltkrieg einen Platz erobert hatte. Der „Anschluss“ bereitete seiner Karriere ein abruptes Ende, er selbst rettete sich 1939 ins Exil nach Südamerika. Sein 1948 im selben Verlag erschienenes Buch *Familienalbum einer Stadt* ist eine Liebeserklärung an den Zufluchtsort Montevideo.²

Schon bald nach seiner Ankunft in Uruguay spielte Fred Heller auch in Montevideo wieder eine wichtige Rolle, in erster Linie im Kreis der deutschsprachigen Emigration. Dazu trugen vor allem zwei Faktoren bei: Zum einen war Fred Heller in Wien ein bekannter Feuilletonist, Theaterkritiker und Verfasser von Komödien und musikalischen Lustspielen gewesen. Zwei seiner größten damaligen Erfolge, *Der große Bluff*, verfasst mit Adolf Schütz 1926, und *Das Ministerium ist beleidigt*, mit Bruno Engler 1937, wurden auch in Montevideo und Buenos Aires zu Publikumserfolgen. Zum anderen spielte das Theater als Kulturinstitution in allen deutschsprachigen jüdischen Emigrantenkreisen eine große Rolle, sei es als Laientheatergruppe oder als (semi-)professionelles Ensemble.

¹ Fred Heller: *Das Leben beginnt noch einmal. Schicksale der Emigration*. Mit einem Vorwort von Fred Heller und einem Nachwort von Reinhard Andress. Wien 2016.

² Fred Heller: *Familienalbum einer Stadt*. Buenos Aires 1948.

In Montevideo selbst fanden etwa 10.000 deutschsprachige Juden aus dem Deutschen Reich, Österreich und der Tschechoslowakei während des Nationalsozialismus Zuflucht. Sie gründeten eine deutschsprachige jüdische Gemeinde, die Nueva Congregación Israelita, (NCI), ein deutschsprachiges Radioprogramm („Die Stimme des Tages – La Voz del Día“) sowie eine Theatergruppe mit dem Namen „Die Komödie“. Letztere wurde 1941 von Fred Heller und Albert Maurer, ebenfalls ein Theaterprofi, initiiert und nannte sich auf Spanisch „Agrupación Teatral Democrática“. Maurer war Schauspieler und Regisseur, zuletzt Leiter des Schumann-Theaters in Frankfurt am Main. Mit seiner jüdischen Frau, der Schauspielerin Betty Birkens, war er bereits 1936 nach Montevideo geflohen. Heller kam nach Zwischenstationen in Italien und der Tschechoslowakei am 8. Januar 1939 mit dem französischen Schiff Campana in der Hauptstadt Uruguays an. Über den Lebensweg Fred Hellers ist wenig bekannt, sein Nachlass ist verschollen. Geboren wurde er 1889 in Obersiebenbrunn, einem kleinen Ort außerhalb Wiens. Sein Medizinstudium in Wien gab er bald auf und arbeitete als Journalist für verschiedene Zeitschriften und Zeitungen, insbesondere als Feuilletonist und Theaterkritiker. Bald begann er selbst für das Theater zu schreiben. Zusammen mit Adolf Schütz schrieb er nicht nur den erwähnten *Großen Bluff*, der 1932 in Deutschland verfilmt wurde, sondern auch ... *Fremdenverkehr*. *Wiener Lustspiel* (1934) und *Der Vorhang fällt* (1937). Außerdem entstand das ebenfalls bereits genannte musikalische Lustspiel *Das Ministerium ist beleidigt*, das im April 1938 am Theater von Teplitz-Schönau in der Tschechoslowakei unter der Regie von Paul Walter Jacob³ aufgeführt wurde und in der lokalen Presse emphatische Würdigung erfuhr.

³ Paul Walter Jacob (1905–1977), Schauspieler und Dramaturg, Ausbildung u. a. bei Leo Blech, 1933 Exil, Gründer der Freien Deutschen Bühne in Buenos Aires, 1950–1962 Intendant des Dortmunder Theaters.



1 Fred Heller: *Familienalbum einer Stadt*. Buenos Aires 1948

Dass Fred Heller und Paul Walter Jacob noch im selben Jahr auf demselben Schiff, der *Campana*, nach Südamerika fahren sollten, ahnte zu dieser Zeit kaum einer. Paul Walter Jacob war bereits am 20. April 1938 die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt worden. Schließlich erhielt er ein Visum für Argentinien. In Marseille ging er zusammen mit seiner Lebensgefährtin Liselott Reger, einer deutsch-argentinischen Schauspielerin, als Passagier der 1. Klasse an Bord der *Campana*. Fred Heller war schon in Genua an Bord des Schiffes gegangen. Da das Leben mit Zufällen nie geizt, befand sich auf dem Schiff auch der österreichische Schauspieler Jacques Arndt, der Jacob 1935 bei der „Komödie“ in Luxemburg kennengelernt hatte, wo Jacob sein erstes Engagement im Exil bekommen hatte.⁴ Seine Begegnung in Marseille schilderte Jacques Arndt folgendermaßen: „Es war im Dezember 1938, als ich mich auf einer umwegigen Flucht von Österreich, als einziger meiner Familie, dank der Bemühungen einer anonymen Hilfsorganisation in Marseille unter recht unklaren Dokumenten- und Visaverhältnissen als mehr oder weniger ‚blinder Passagier‘ in das Zwischendeck eines seither längst abgewrackten französischen Schiffes einschleichen sollte. Morgens um 5 Uhr auf dem Hafensperr, während ich angespannt auf das verabredete Zeichen eines Matrosen des Schiffes wartete, ...wer kam mir entgegen? P.[aul] W.[alter] J.[acob], der sich auf demselben Schiffe (allerdings als Passagier der ersten Klasse und mit gültigen Papieren und Visa, dank seiner damaligen Lebensgefährtin Liselott Reger, die gebürtige Argentinierin war, einzuschiffen bereit war. So reisten wir gemeinsam, wenn auch unter grundlegend verschiedenen Begleitumständen. Ich wurde in Montevideo (Uruguay) von Bord geschleust, Jacob reiste bis Buenos Aires weiter. Eineinhalb Jahre später (ich hatte in der Zwischenzeit in Uruguay glücklicherweise ordentliche Papiere erlangt) ließ er mich an sein neugegründetes Theater nach Buenos Aires kommen.“⁵

In Montevideo begann Jacques Arndt schon einige Tage nach seiner Ankunft als Sprecher für das deutschsprachige Radioprogramm „La Voz del Día“ zu arbeiten und verdiente sein erstes Geld.

⁴ Paul Walter Jacob war im März 1933 von seinem Posten als Regisseur für Oper und Operette in Essen abgesetzt worden. Vgl. Uwe Naumann: Ein Theatermann im Exil: Paul Walter Jacob. Hamburg 1985, S. 38–47.

⁵ Naumann: Ein Theatermann (wie Anm. 4), S. 219.



2 Im Radiostudio: Am Mikrofon Fred Heller, im Hintergrund hinter dem Flügel stehend Fritz Loewenberg, am Tisch sitzend Melitta Stingl, hinten rechts sitzend Liselotte Reger

Fred Heller fand in Montevideo schnell Anschluss an die jüdische Gemeinde und den Kreis der deutschsprachigen Emigranten. Als Journalist schrieb er Beiträge für das lokale Gemeindeblatt, *Boletín Informativo*, aber auch für überregionale Blätter wie das *Argentinische Tageblatt* und die *Jüdische Wochenschrift* in Buenos Aires sowie den *Aufbau* in New York. Die Hörer von „La Voz del Día“ kannten ihn auch als regelmäßigen Sprecher und Verfasser von Radiofeuilletons.

Das deutschsprachige Radioprogramm war 1938 von Dr. Hermann P. Gebhardt, einem Rechtsanwalt aus Frankfurt an der Oder gegründet worden. Ihm war aufgefallen, dass abgesehen vom staatlichen Rundfunksender S.O.D.R.E. alle anderen Rundfunksender privatwirtschaftlich organisiert waren und man Sendezeiten mieten konnte. Und so kam er auf die Idee, eine tägliche, deutschsprachige Radiosendung ins Leben zu rufen.

Um die Rundfunkstunde hatte sich ein kleines Ensemble gebildet, das Hörspielszenen am Radio vortrug und bei den von Gebhardt eingeführten „Rundfunkbrett“ zum Einsatz kam, bunte Abende mit Liedern, Lesungen und szenischen Darbietungen. Eine Besprechung des ersten Theaterabends der Rundfunkstunde vom 26. Oktober 1940 im *Boletín Informativo* hebt insbesondere Hellers Beitrag hervor, der bei dieser Gelegenheit sowohl als Autor wie auch als Regisseur der beiden Einakter *Der Selige* von Hermann Bahr und *Hund im Hirn* von Curt Goetz in Erscheinung trat: „Den Höhepunkt, wenn auch nicht an literarischer Bedeutung, so doch an Lachsalven und Heiterkeitserfolg bildete die ‚Pension Pocitos‘ von Fred Heller. Es war ein Stück aus unserem Leben, wie es echter die Proble-

me der Emigration, von der heiteren Seite genommen, nicht aufzeigen konnte.“

Die enge Zusammenarbeit zwischen Theatergruppe und Radio wurde fortgesetzt. 23 Veranstaltungen, vom ersten Rundfunkbrett über Theater- und Filmabende bis hin zu Musikveranstaltungen brachten „La Voz del Día“ und ihr unermüdlicher Direktor Hermann P. Gebhardt zwischen 1939 und 1949 zusätzlich zum täglichen Radioprogramm auf die Bühne. Zudem spielte „Die Komödie“ seit ihrer Gründung 1941 regelmäßig im Theater „Victoria Hall“, mit immerhin 300 Sitzplätzen. Während der Wintersaison wurde jeden Monat eine Premiere gefeiert. Die Stücke wurden in der Regel zwei bis drei Mal gegeben, zusätzlich fanden weiterhin Sonderveranstaltungen in Zusammenarbeit mit „La Voz del Día“ oder dem ITUS statt.⁶

Das Theaterspielen war in Montevideo kein Broterwerb für die Schauspieler. Dies belegen die Inserate, die einige der festen Ensemblemitglieder in den Programmheften schalteten. Fritz Soffer betrieb die Wäscherei „Lavadero Montevideo“ und Lothar Schindler den „Bazar Novedades“ mit Geschenkartikeln, Haus- und Küchengeräten sowie Spielwaren. Fritz Löwenberg, der auch stellvertretender Direktor von „La Voz del Día“ und Masseur der Fußballabteilung des ITUS war, verdiente auch sein Geld als Masseur – „Früher orthopädische Klinik Dr. Engel-Bergmann, Berlin“. Das immer wieder auftauchende „Cine-Foto“ – ein Fotogeschäft – gehörte den Maurers. Zu den wenigen nicht-jüdischen Familien, die engen Kontakt zur jüdischen Emigrantengemeinde pflegten, gehörte die Familie Stapff. Auch sie inserierte im Programmheft der Komödie, was einer eindeutigen Stellungnahme gegen die „gleichgeschaltete“ deutsche Kolonie gleichkam.

Auch begabte Nachwuchsschauspieler wie Federico Wolff, geboren als Friedrich Wolff 1929 in Berlin, und Enrique Okret, geboren 1928 in Wien als Heinz Aufrichtig, gesellten sich zur Truppe.

Zum Repertoire der ersten Spielzeit der „Komödie“ gehörten *Der Prozess Mary Dugan* des New Yorker Drehbuchautoren und Schriftstellers Bayard Veiller, ein klassisches Gerichts-drama, das 1927 am Broadway uraufgeführt und 1929 auch verfilmt wurde; außerdem *Hurrah, ein Junge*, ein Schwank von Franz Arnold und Ernst Bach, der 1926 in Berlin

⁶ ITUS ist der Jüdische Turn- und Sportverein in Montevideo, gegründet im Jahre 1938.



3 Untere Reihe von
links: Federico Wolff,
Albert Maurer

seine Premiere erlebt hatte und 1953 mit Theo Lingen in der Hauptrolle verfilmt werden sollte. *Dorine und der Zufall*, ein musikalisches Lustspiel von Fritz Grünbaum und Wilhelm Sterk⁷ mit Musik von Jean Gilbert, war 1922 in Berlin zur Erstaufführung gelangt und 1928 von Fritz Freisler verfilmt worden. Somit bestand das Repertoire der ersten Spielzeit aus damals in den USA und Europa sehr populären und erfolgreichen Stücken eines gehobenen Boulevardtheaters, die heute fast vollkommen vergessen sind. In den kommenden Spielzeiten fanden aber auch immer wieder zeitgenössische Dramen ins Programm.

Die überlieferten Programmhefte sind eine wichtige Quelle für die Theaterarbeit der „Komödie“. Sie waren kleine Schmuckstücke, in denen sich Anzeigen der Geschäfte der Emigranten, nähere Informationen zum Stück und sogar Fotos fanden. Sehr professionell gehalten waren auch die Erklärungen der Kostüme, bei denen stets darauf hingewiesen wurde, welche Geschäfte sie zur Verfügung gestellt hatten: „Edith Rath [als Mabel, Ehefrau von Kapitän Ronald Dancy] trägt 2 Morgenröcke mit Nachtgewand aus der Casa ‚Iris‘, [Calle]

⁷ Fritz Grünbaum, auch Fritz Gruenbaum, eigentlich Franz Friedrich Grünbaum (geboren am 7. April 1880 in Brünn, gestorben am 14. Januar 1941 im KZ Dachau) war ein österreichischer Kabarettist, Operetten- und Schlagerautor, Regisseur, Schauspieler und Conférencier. Von ihm stammte auch der bekannte Tango „Montevideo, Montevideo, ist keine Gegend für meinen Leo“! Wilhelm Sterk, auch Willy Sterk (geboren am 28. Juni 1880 in Budapest; gestorben wohl am 11. Oktober 1944 im KZ Auschwitz-Birkenau) war ein ungarisch-stämmiger, österreichischer Bühnenautor und Operetten-Librettist von beachtlicher Schaffenskraft.



4 Cover des Programmheftes zu „Gesellschaft“ von John Galsworthy

Bart. Mitre 1492. Ihre Pelze stammen aus der Peletería ‚Weininger‘, [Calle] Rio Branco 1205“⁸.

Die große Vorliebe der Emigranten für Komödien, Lustspiele und Operetten inspirierte den aus Zwickau stammenden Schriftsteller Balder Olden zu einer Publikumsbeschimpfung, die 1945 in dem von Fred Heller herausgegebenen Jubiläumsband *5 Jahre Komödie* erschien: „Ich kenne die Komödie erst seit zwei Jahren⁹, als sie die Kindheitskrisen längst überwunden hatte. Ich bewundere ihre Arbeit, ihren Ernst, ihre Kampflust. Denn Sie haben, liebe Freunde, einen bösen Feind zu be-

⁸ Die Komödie. La Comedia. Agrupación Teatral Democratica. Revue der Theatergemeinschaft „Die Komödie“. Leitung: Albert Maurer. Dramaturg: Fred Heller. Montevideo, 15 y 25 de Agosto de 1942. Sociedad (Gesellschaft) 7 cuadros de John Galsworthy, S. 6.

⁹ Balder Olden gelang die Flucht aus Südfrankreich noch 1941. Er kam nach Buenos Aires und lebte dort bis 1943, ging dann nach Montevideo.

kämpfen – Ihr Publikum! Das kommt gern, um sich kitzeln zu lassen, das lacht gern bei Schwänken und Operetten, die ihr auch gerne spielt, singt und tanzt – aber ihr wollt mehr sein und geben, ihr wollt ein Theater im Sinne Schillers sein, eine moralische Anstalt. Das fordert Opfer. Ihr spielt auf Teilung, und wenn ihr ernste Kunst gebt, ist nichts zum Teilen da, sind die vielen Arbeits- und Probenächte – denn ihr steht ja alle tagsüber in der Werkstatt, dem Laden, dem Laboratorium – nicht nur ohne Entgelt, sondern ihr müsst sogar von dem zubuttern, was ihr außerhalb des Theaters erworben habt. Aber gerade diese Vorstellungen stattet ihr mit eurer besten Kraft und dem edelsten Schweiß aus. In diesem fünfjährigen Kriege habt ihr solche Siege über das Publikum erstritten wie Die weiße Krankheit von Capek, Soldat Tanaka von Kaiser, Pygmalion von Shaw, Gesellschaft von Galsworthy, Liliom von Molnar, Menschen in Weiß von Kingsley und Voruntersuchung von Alsborg – Feldherr und Truppe, darauf könnt ihr stolz sein.“¹⁰

Damit sprach Balder Olden, der zur politischen Emigration zählte, einen zentralen Punkt der deutschsprachigen Theaterarbeit in Montevideo an. Das Publikum war mehrheitlich an Unterhaltung, musikalischen Lustspielen und Komödien interessiert. Die Bemühungen der Theatermacher, zeitgenössische Dramen auf die Bühne zu bringen, fanden daher oftmals nicht die notwendige Unterstützung des Publikums.

Letztendlich unterlag die Theatergruppe ökonomischen Zwängen und brauchte Publikumserfolge. Nicht einmal die „Freie Deutsche Bühne“ in Buenos Aires, ein sehr erfolgreiches professionelles Ensemble, war in der Lage, ihren Schauspielern eine Gage zu zahlen, von der sie leben konnten. Für die meisten Emigranten war das Exil von harter Arbeit in ungeliebten Brotberufen und wenig sozialer Anerkennung geprägt. Dazu kamen während des Krieges die Sorgen um zurückgebliebene Familienmitglieder und Freunde sowie die Entwicklung in Europa. Ein Theaterbesuch war eine willkommene Ablenkung. Ähnlich wie die deutschsprachige jüdische Gemeinde oder das Radio von „La Voz del Día“ bot auch die Theatergruppe den Mitwirkenden eine kulturelle Heimat.

Fred Heller verstarb überraschend 1949. Er war nur 60 Jahre alt geworden. Die Lücke, die er im Kulturleben der deutsch-

¹⁰ Balder Olden: In: Fred Heller (Hg.): 5 Jahre Komödie. Montevideo 1945, o. S.

sprachigen Emigration hinterließ, wurde nach und nach von Emigranten wie Fritz Kalmar und der Schauspielerin Erna Terrel gefüllt, die 1953 aus Bolivien nach Montevideo kamen. Sie hatten gemeinsam mit Georg Terramare, einem Theaterregisseur aus Wien, in La Paz eine Theatergruppe ins Leben gerufen.

Betrachtet man die große Zahl der emigrierten Schauspieler, Intendanten und Dramaturgen, so wird deutlich, in welchem Ausmaß das kulturelle Leben in der Weimarer Republik durch die deutschen Juden geprägt wurde, was sich auch in einer breiten Identifikation des deutsch-jüdischen Bildungsbürgertums gerade mit dem Medium Theater zeigte. „Zunächst“, schreibt Detlev Peukert, „hatte die Weimarer Republik die Vollendung der Judenemanzipation in Deutschland gebracht. Die formellen und informellen Schranken, die im Kaiserreich noch Juden von höheren Positionen im Staatsdienst und in der akademischen Welt faktisch ausgeschlossen hatten, waren gefallen. Dem entsprach eine gesteigerte Beteiligung von Juden in der Nachkriegsöffentlichkeit, in den Parteien der Linken und der Liberalen, in Akademikerkreisen und in den Massenmedien sowie gewissen Geschäftszweigen, vor allem dem Handel. Das jüdische Bildungsbürgertum in Deutschland hatte sich schon im 19. Jahrhundert so weit assimiliert, dass es mit der deutschen Kultur produktiv wie rezeptiv verschmolz.“¹¹

Der Theaterbesuch im Exil war eine Selbstvergewisserung der eigenen Identität als deutsch-jüdischer Bildungsbürger, insbesondere in einem Umfeld, in dem man zwar freundlich geduldet und akzeptiert war, aber aufgrund mangelnder Sprachkenntnisse keine kulturelle Vertrautheit mit der Umgebungskultur aufbauen konnte und somit seine Position als Bildungsbürger verloren hatte. Diese ständig fühlbare Inkompetenz befeuerte auch den unterschweligen Konflikt innerhalb der deutschsprachigen jüdischen Exilgemeinde in Montevideo – einerseits die Verbundenheit mit der deutschen Kultur und andererseits die Erfahrung der persönlichen Ausgrenzung und Aberkennung der staatsbürgerlichen Rechte bereits in Deutschland. War es statthaft im Exil als Jude „deutsche Kultur“ zu betreiben und an ihr festzuhalten? Diese Diskussion wurde in Montevideo nur hinsichtlich des politischen Engage-

¹¹ Detlev J. K. Peukert: Die Weimarer Republik. Krisenjahre der klassischen Moderne. Frankfurt am Main 1987, S. 161.

ments geführt, nicht jedoch in Bezug auf die Organisation der jüdischen Gemeinde, das Theater und die Rundfunkstunde. Was Hans-Christof Wächter über die Freie Deutsche Bühne und ihr Publikum in Buenos Aires schreibt, gilt auch für Montevideo. „Die Exilgruppe [...] setzte sich in ihrer großen Mehrzahl aus Vertretern der ‚unpolitischen Emigration‘ zusammen. Das heißt, es handelte sich vorwiegend um jüdische Angehörige des mittleren Bürgertums, die nicht auf Grund politischer Opposition, sondern wegen ihrer Rassenzugehörigkeit zur Emigration gezwungen worden waren und die ein ausgeprägt politisches Engagement nicht kennzeichnete.“¹²

Die Emigranten gehörten nicht zur politischen Opposition, sondern waren ihrer Identität und Kultur beraubt worden, hatten aber (noch) keine Andere, die sie dagegen eintauschen konnten. Gleichzeitig konnten die meisten sich eine Rückkehr nach Deutschland, trotz Heimweh, nicht vorstellen. Zu tief ging die Erschütterung durch das erlittene Unrecht, den Verlust der staatsbürgerlichen Rechte, die Willkür, der man als deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens ausgesetzt gewesen war. Das Wissen über den Holocaust, das ab 1943 die Sorgen um Angehörige und Freunde zur traurigen Gewissheit machte, vergrößerte diese Kluft noch weiter.

Der kleine Rest Heimat für diese Generationen, die mit den deutschen Klassikern im „Lift“ in die Emigration gegangen waren, blieb die deutsche Kultur und Sprache. Und das Theater war ein wichtiger Teil davon.

Die Toleranz Uruguays hinsichtlich der Sprachen und Kulturen, die die Einwanderer aus ihren Herkunftsländern mitbrachten, ermöglichte den deutsch-jüdischen Neuankömmlingen einen relativ langen Verbleib in der Muttersprache, verzögerte aber zugleich auch eine vollständige Integration. Allerdings lässt sich dies auch als eine Erfolgsgeschichte deuten. Denn die Bindung an Deutschland und die deutsche Kultur verschwand mit den in Deutschland aufgewachsenen Generationen. Inzwischen sind es nur noch wenige. Das haben sie mit vielen Uruguayern gemeinsam, denn, wie man in Uruguay sagt: „Die Uruguayer kommen von den Schiffen.“

Die ältere Generation der Einwanderer konnte den Sprung in die neue Sprache nicht mehr vollziehen. „Die Großeltern fanden sich natürlich nicht mehr in Montevideo und zumal in

¹² Hans-Christof Wächter: Theater im Exil. Sozialgeschichte des deutschen Exiltheaters. 1933–1945. München 1973, S. 198.

der Sprache zurecht. Meine Eltern eher, bis zu einem gewissen Grade. Mir fiel das leichter. Ich habe nicht alles Uruguayische, alles Spanische in mich aufnehmen können, die Sprache zu Hause blieb die deutsche, aber die andere war mir nicht schwer. Den Akzent verlor ich nicht.“¹³ Auf diese Weise beschreibt Hellmut Freund, der als 19jähriger Abiturient mit seinen Eltern und Großeltern im März 1939 in Montevideo ankam, in der Rückschau die sprachliche Integration seiner Familie. Seine Eltern fanden sich im Alltag zurecht, lebten aber beide in der deutsch-jüdischen Subkultur Montevideos. Hellmuts Vater Georg Freund arbeitete annähernd in seinem alten Beruf, indem er Chefredakteur des Gemeindeblattes wurde, seine Frau Julie versorgte den Haushalt und die deutschen Untermieter, die einen Beitrag zum Familieneinkommen leisteten. Ihre Sprachkompetenz erlaubte es ihnen nicht am uruguayischen kulturellen Leben teilzunehmen, mit Ausnahme der Musik, insbesondere der klassischen Musik. Hierbei trafen sie auch wieder auf Emigranten, die einen Teil der zentraleuropäischen klassischen Musik auf die Bühnen Montevideos brachten. Wie Hellmut Freund betont: „Man sollte, durfte, konnte sich in Uruguay einleben, ohne Selbstaufgabe, ohne Aufgabe der eigenen Sprache, Herkunft oder Nationalität. Sie ließen sich mit der Zugehörigkeit zur Republik und ihrer Sprache vereinbaren. So nannte man einen Eingebürgerten „catalán“. Oder, wie mich, „alemán.“ Und erkannte ihn als Uruguayer an. [...] Ich selber sprach viel Spanisch vorm Mikrofon. Den Akzent konnte ich nicht vermeiden, ein freundlich hingegenommenes Merkmal.“¹⁴

Eine Integration in das uruguayische Theaterleben gelang nur ohne diesen Akzent. Doch obwohl die Theateraktivitäten der Emigranten außerhalb der kulturellen Strukturen Uruguays und innerhalb einer sich herausbildenden deutschsprachigen Subkultur stattfanden, gelang einigen der jüngeren Ensemblemitglieder der Sprung ins uruguayische Theaterleben. Und hier kann man für sogar einen Einfluss auf das uruguayische Theater feststellen. Sowohl Federico Wolff als auch Enrique Okret wurden professionelle Schauspieler in Uruguay. Federico Wolff gründete ein eigenes Ensemble und brachte u. a. Bertolt Brecht, Peter Weiss und Rolf Hochhuth auf die

¹³ J. Hellmut Freund: *Vor dem Zitronenbaum. Autobiographische Abschweifungen eines Zurückgekehrten*. Frankfurt am Main 2005, S. 252.

¹⁴ Ebd., S. 268.

uruguayischen Bühnen. Ihre Theaterarbeit wurde von den Diktaturen in Uruguay und Argentinien stark beeinträchtigt.

Die professionellen Theaterschaffenden, die durch die Nationalsozialisten vertrieben worden waren, konnten mit der Gründung von deutschsprachigen Ensembles die eigene Theaterarbeit fortsetzen, wenn auch unter erschwerten Bedingungen. Das Publikum bestand hauptsächlich aus Emigranten, für die man in der Muttersprache spielte. Damit endete die Theaterarbeit genauso wie die deutschsprachige Rundfunkstunde mit der sprachlichen Integration der nächsten Generation. Die NCI bewahrt ihr deutsches Erbe nicht in der Sprache, sondern in der liberalen Tradition dieser jüdischen Gemeinde.

BILDNACHWEIS

Abb. 1 Fotografie des Buchcovers durch die Autorin

Abb. 2 Foto: Edgar Sichel, 1947. Privatbesitz von Rita Loewenberg

Abb. 3 Foto: Edgar Sichel, 1950/51. Privatbesitz von Rita Loewenberg

Abb. 4 Privatbesitz von Rita Loewenberg